

menter fra både museene og forvaltningen munner ut i en besk kritikk av premissene

Jeff Werner 2008. *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA*. Hedemora/Möklinta:

fagmiljøer" synes ifølge Eriksen å være en styrking av tjenesteytingen og publikumsdialogen: "Faglig virksomhet har ingen egenverdi utover det som kan bidra til denne tjenesteytende profileringen."

Innledningsvis skriver Eriksen at "hensikten med boken er ikke å slå fast hva et museum egentlig er – eller bør være". Det siste er nok bare en halv sannhet, for boken har sine mange "bør" og "burde" – ikke minst står de tett i kapittelet om forskning. *Museum. En kulturhistorie* er en grundig og kritisk studie av det norske museumsfeltet, og fortjener å bli lest både i universitetsmiljøene, i museumsforvaltningen og i sektoren selv.

Anmeldt av Sigrid Lien, Universitetet i Bergen.

Sverige – sett med amerikanske øyne

For noen år siden hadde min eldste datter sommerjobb som omviser i Gamle Bergen – et bymuseum som framviser et utsnitt av lokal trearkitektur og tilhørende interiører fra slutten av 1700-tallet og fram til omkring 1930-tallet. Museet har årlig et jevnt tilsig av turister av ulike nasjonaliteter, deriblant mange amerikanere. Og det er som regel dem som står for de mest naive turistblødmene. Fjorårets mest oppsiktsvekkende kom fra en ung amerikaner som etter å ha vandret gjennom de nevnte severdigheter, presterte å stille guiden følgende spørsmål: "But where do you keep your vikings? Are they in a reservation?"

Da jeg fikk den svenske kunsthistorikeren Jeff Wernes tobindsverk *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA* til anmeldelse, kom jeg til å tenke på denne historien. For i sin studie har Werner nettopp gjort de amerikanske forestillingene om "de andre", mer spesifikt representert ved Sverige og svensk kultur, til sitt studieobjekt. Som han selv skriver, var dette arbeidet i utgangspunktet ment som en studie av sentrum- og periferiforhold i kunstverdenen. Men etter hvert utviklet det seg til en undersøkelse av hvordan amerikanere oppfatter svensk visuell kultur i bred forstand. Materialet som behandles spenner fra den tidlige svenske tilstedeværelse som kolonister i USA på 1600-tallet, resepsjonen av svenske kunstnere som var aktive på det amerikanske kontinentet på 1800-tallet, fram mot de store verdensutstillingene på

slutten av 1800-tallet og videre til mottakelsen av svensk design og bebyggelse på 1900-tallet. Forfatteren har også inkludert en rekke case-studier av resepsjonen av samtidig svensk design (IKEA, Volvo, Saab og Absolut Vodka), film og samtidskunst.

Prosjektet kombinerer på fruktbart vis metoder og teoretiske innfallsvinkler fra kunstvitenskap og visuelle kulturstudier med såkalt "produktlands"- og etnisitetsforskning. I dette skiller det seg likevel ut to overordnede perspektiver – det resepsjonsanalytiske og det historiografiske. For Werner undersøker ikke bare hvordan svensk visuell kultur blir mottatt i sin egen samtid. Han er også opptatt av å forstå hvordan den senere innskrives i historien – i tekster og gjennom utstillinger. Studien begrenser seg heller ikke til å undersøke et visuelt fenomens resepsjon på et bestemt sted og i et bestemt tidsrom, men søker å gå videre ved å tolke de kontekstuelle rammevilkår for resepsjonen. Nasjonale bilder blir slik forstått som tids- og stedsspesifikke kulturelle konstruksjoner – seiglivete av karakter og hyppig reproduisert, men langt fra statiske. Og i sine frodige og spennende case-studier viser nettopp Werner hvordan resepsjonen veksler over tid.

Kapitlet om Anders Zorn (1860–1920), den svenske kunstneren som mer enn andre oppnådde suksess i USA, er et godt eksempel på dette. Denne suksesshistorien kan selvsagt forstås på bakgrunn av Zorns virtuose stil. Hans særegne kombinasjon av en gammelmesterlig virtuositet og en samtidig interesse for lys og bevegelse hadde sterk appell i en amerikansk kultur som på 1890-tallet, så seg selv som en gjenfødelse av den italienske renessansen, men som på samme tid strebet mot å speile modernitetens raske puls. Zorn kom slik til å elske Amerika, på samme måte som Amerika elsket Zorn. Men Werner under-

streker også at Zorns svenskhet var et viktig element i hans amerikanske publikumsappell. For den skandinaviske impresjonismen han representerte, ble oppfattet som en passende middelvei mellom mosegrodd akademisk og altfor radikal fransk samtidskunst. Zorn spilte på dette ved å presentere seg som en viking. Helt fra han første gang steg i land i USA, så han seg selv som en erobrer av et nytt land, en moderne versjon av Leif Eriksson på kunstfeltets område. Hans ytre framtoning, livsstil og angivelig "virile" malestil og de mange avkledde kvinnene i hans motivkrets, spilte også med i denne konstruksjonen. Men samtidig ble han oppfattet som et moderne menneske – en "self-made man" og verdensvant kosmopolitt som fant seg vel til rette i cocktailselskapene. Werner beskriver også hvordan dette bildet kom til å endre seg. I de første tiår av 1900-tallet ble Zorn ikke lenger oppfattet som en del av den unge, nyskapende eliten – men derimot som en konservativ "malerfyrste" som stod til tjeneste for dem som hadde penger. Amerikanerne var i ferd med å utvikle sin egen avantgardekunst, og interessen dalte for Zorns solskimrende framstillinger av blonde jenter som bader nakne, melker kyr eller danser med sine elskede i svenske sommerlandskap.

I mellomkrigstiden var det imidlertid et annet svensk produkt som kom til å vekke lykke "over there" – svensk design. Ifølge Jeff Werner hadde svensk formgivning ikke bare sterke talspersoner som maktet å tilføre produktene retorisk verdi gjennom positive begreper som "Swedish Grace" og "Swedish Modern". Mellomkrigstidens resepsjon av design ble også godt "hjulpet" av den amerikanske forståelsen av Sverige som et lite land som politisk sett framviste en vellykket balanse mellom stalinistisk kommunisme og laissez-faire kapitalisme.

Den svenske politiske og økonomiske modellen vakte stor interesse – ikke minst under Roosevelts New Deal-administrasjon. Svensk møbeldesign ble med sin lette, lyse og enkle eleganse framholdt som en inspirasjonskilde for den hjemlige amerikanske industrien som trengte et løft for å kunne hevde seg i forhold til Europa. Sverige ble dermed utropt som et himmelrike av sunn fornuft – et middelklasseparadis. Werner trekker fram et produkt fra glassprodusenten Orrefors som et talende eksempel på dette. I 1940 lanserte foretaket en gravert krystallvase med et klassisk inspirert motiv av en naken mann og kvinne og to små barn lekende på en strand, under tittelen ”Middelklassefamilie på stranden”. Svensk velferdspolitik og svensk design ble slik oppfattet som to sider av samme sak. Det svenske designet ble (på lignende vis som i tilfellet Zorn) ansett for å være en perfekt middelvei mellom modernitet og tradisjon, europeisk og amerikansk.

Men Werner påpeker også i sin studie at visse sider av denne markedsføringen likevel kom til å slå feil. Når svensk formgivning ikke fikk det forventete brede gjennomslag i USA, var det fordi markedsføringen av produktene ensidig var innrettet mot den øvre middelklasse og ikke mot de brede sosiale lag. Dessuten utviklet amerikanske designere en konkurrerende stil der de lyktes med å myke opp den skandinaviske strengheten ved å tilpasse den til amerikanske krav til komfort. I tillegg kom Sveriges rolle under andre verdenskrig, landets aksept av tysk transport på svenske jernbaner og ikke minst dets politisk kontroversielle malmeksport, til å falle amerikanerne tungt for brystet. Sverige kunne ikke lenger betraktes som et nordisk Utopia.

Kanskje var det også derfor ”Sweden the Middle Way” etter krigen ble erstattet med ”Scandinavia the Third Way”. Denne

nye linjen var slik Werner konkluderer, mindre politisk – men ikke mindre idealiserende: ”Medan restan av världen bygger atombomber skapar skandinaverna vackra ting” (bind I s. 365). Men forfatteren trekker også linjene helt fram til vår egen tid og den fornyete interessen for svensk design som oppstod i forbindelse med en internasjonal reaksjon mot postmodernismen. I gjenbruken av tidlig og senmoderne stiluttrykk fra slutten av 1990-tallet ble ”Swedish Modern” og ”Scandinavian Modern” befestet som klassiske referansepunkt for ”blond”, nøktern eleganse.

Werners tobindsverk er rik på slike interessante og gjennomarbeidete case-studier. Forfatterens lette og gode språk bidrar også til å gjøre verket til underholdende lesning. Kapitlet om svenske Hollywoodstjerner er et av de mange eksempler på dette. Her får vi ikke bare historien om de mest kjente, den mystiske Greta Garbo og den kjernesunne og naturlige Ingrid Bergman – stjerner som på ulike vis trakk veksler på sin svenskhet. Forfatteren påpeker også at det fantes svenske filmskuespillere – som for eksempel Johan Verner Ölund fra Umeå – som paradoksalt nok gjorde lykke i rollen som kinesiske detektivhelte! Et annet kapittel som tar for seg den amerikanske mottakelsen av Bergmans filmer, poengterer også forskjellen mellom hvordan den berømte filmskaperen ble oppfattet i sitt hjemland og i USA. Mens svenskene har oppfattet ham som kontroversiell, provokativ og selvopptatt, har amerikanerne hatt en tendens til å se ham som en slags nordisk eksistensialist. Kapitlene om IKEAs amerikanske gjennomslag og om de skiftende forestillingene om svensk bilproduksjon er også tankevekkende.

Den store tematiske bredden i Werners arbeid er på mange vis dens styrke, men samtidig også dens svakhet. Den omkring

700 sider lange teksten kunne med fordel ha vært redigert ned ved å ta ut kapitler som kanskje plasserer seg litt perifert i forhold til den overordnede problemstillingen. Det gjelder blant annet det første kapitlet om de svenske pionerbosetningene, vikingene i Vinland, kapitlene om fotografen Henry B. Goodwin – og ikke minst avslutningskapitlet om kunsthistoriske oversiktsverk. Hovedinntrykket er likevel at Werners undersøkelse av amerikanske svergebilder framstår som høyst aktuell og relevant. Dette er ikke bare fordi USA i dag er en økonomisk og politisk supermakt og verdens ledende kunstsentrum og en betydningsfull produsent av tekster om kunst, arkitektur og design – slik forfatteren selv anfører.

Under lesningen av Werners omfattende verk kom jeg også til å tenke på den diskusjonen som i de siste årene har vært ført om det å skrive fotohistorie. Her har det vært en tendens til at forskere fra de store og tunge nasjoner som USA, Frankrike og Storbritannia, tviholder på at vi andre – det vil si forskere fra mindre og ”perifere” deler av verden – bør tilstrebe og skrive nasjonale historier som nettopp skal rette seg mot å få fram det typisk svenske, norske, hollandske osv. Slik blir vi altså tildelt rollen som dem som skal tilføre det etablerte bildet av ”de store, internasjonale historiene” lokale korreksjoner. Men til dette har det vært innvendt at fotografiet – i likhet med andre modernitetsobjekter – tilhører og tilhørte en global kultur. Dermed blir det nærliggende å stille spørsmål om det i det hele tatt finnes noe specifikt norsk over fotografiets historie i Norge – utover det at det er her denne historien geografisk sett har utfoldet seg.

Det jeg først og fremst håper å få fram gjennom dette lille fotohistoriske sidesporet er et enkelt og sikkert også velkjent

poeng: Karakteriseringen av noe som specifikt svensk, norsk, tysk osv., vil i seg selv være en ideologisk konstruksjon. Dermed blir det også betimelig å stille spørsmål om hvem det er som taler, hvordan det gjøres og hvorfor. Alle som arbeider med kulturanalyse vet nok dette fra før. Men det er likevel nødvendig å synliggjøre implikasjonene av slike teoretiske innsikter, og det er dette Werner får gjort gjennom sin studie. Indirekte viser den slik også gapet mellom det svenske selvbildet og Sverige – sett med amerikanske øyne. Og han demonstrerer på en elegant og overbevisende måte at svenskhetsbildene ikke er statiske, men kontekstavhengige og i kontinuerlig endring. Slik kan studier som dette også bidra til en forståelse av hvorfor unge amerikanere fremdeles er i stand til å spørre om hvor vi her i Skandinavia ”oppbevarer vår lokale urbefolkning” – vikingene.